

Die wunderbare Erzählung

Zur narrativen Ordnung in Leo Perutz' Roman "Nachts unter der steinernen Brücke"

Arnulf Knafl
(Wien)

Einleitung

In einer Veranstaltung, die der österreichischen Nachkriegsliteratur gewidmet ist, einen Beitrag über Leo Perutz zu plazieren, wirkt auf den ersten Blick geradezu befremdlich. Der Autor, der im weiteren Sinn zum "Prager Kreis" gerechnet, der 1882, also ein Jahr vor Kafka, geboren wurde und der seine hauptsächlichen literarischen Erfolge in der Weimarer Republik als Autor historischer und phantastischer Romane zu verzeichnen hatte, war lange Zeit bloß literarischen Kreisen - und hier vor allem als nostalgisches Objekt der Anekdote - vertraut, aus dem literarischen Bewußtsein im übrigen aber verschwunden. Nach dem Zweiten Weltkrieg mußte sich Perutz selbst einmal als ein "forgotten writer"¹ bezeichnen, seine beiden letzten Romane *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) und *Der Jude des Leonardo* (1959, postum) stellen instruktive Beispiele dar, wie entschlossen ignorant sich Verlagsprogramme zu rückkehrwilligen Autoren jüdischer Provenienz verhielten. Der Stammverlag Perutz', der Zsolnay-Verlag, bildet hier nur ein Beispiel, freilich ein instruktives. In einem Brief, der die Ablehnung des zuerst noch unter dem Titel "Meisls Gut" laufenden Romans *Nachts unter der steinernen Brücke* mitteilt, heißt es von Verlagsseite:

Es würde unsere Aufgabe natürlich wesentlich erleichtern, wenn wir mit einem neuen Buch von Ihnen herauskämen; jedoch sollte es nicht wie das Vorliegende durch das Thema oder vielmehr durch das Milieu Widerständen begegnen, die ich Sie bitte, nicht unterschätzen zu wollen. Der Idealfall wäre, daß wir in absehbarer Zeit einen neuen Roman von Ihnen herausbringen könnten, der stofflich auf eine unbeschränkte Leserschaft rechnen kann und daß wir dann, gestützt auf diesen Erfolg, Meisls Gut folgen lassen

¹ So Perutz in einem Brief an Gerty Hanemann von Mai 1946, hier zitiert nach: Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. - München 1992 (Beck'sche Reihe; 625: Autorenbücher), S. 83.

können. Bis dahin nehme ich an, daß die Stimmung für ein Buch wie Meisls Gut eine günstigere sein wird, aber selbst wenn ich darin Unrecht habe, könnte ich die Herausgabe, gestützt auf ein vorausgegangenes Buch von Ihnen, mit besseren Aussichten unternehmen.²

Der Erfolgsautor von einst hatte inzwischen Mühe, seine Arbeiten zu publizieren. In einem Brief aus seinem palästinischen Exil gibt Perutz Einblick in eine notgedrungene Veröffentlichungspraxis, in der das literarische Werk durch ökonomische Zwangslagen verstümmelt zu werden drohte:

Ich habe hier einen Iwrithverleger. Hie und da erscheint er bei mir, legt mir 15 oder 20 Pfund auf den Tisch, sagt: 'Verrechnet wird später' und verschwindet. Er hat drei Novellen aus 'Meisls Gut' von mir, und die läßt er in allen denkbaren Kombinationen erscheinen, einzeln, zu zweit, zu dritt und - mit meinem Photo gekrönt - in Zeitschriften. So kommt es nun manchmal vor, daß mir Leute auf der Straße ihre Anerkennung aussprechen.³

Seit einigen Jahren freilich ist Perutz wieder á la mode. Der Zsolnay-Verlag hat Perutz' Romane in einer Reihe "Phantastische Literatur" einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Er eröffnete diese Reihe ausgerechnet mit *Nachts unter der steinernen Brücke*, einem Roman, der vom Verlag zum Zeitpunkt der Fertigstellung noch abgelehnt wurde. Und so ist mittlerweile Perutz auch eine begehrte Ware auf dem literarischen (Unterhaltungs)-Markt geworden. Vom ORF, ZDF und SRG besorgte Koproduktionen zur Verfilmung literarischer Werke bedienen sich wiederholt - *Der Meister des jüngsten Tages* bzw. *St. Petri Schnee* - seiner Romanvorlagen, ein "Magazin für Sprache, Literatur und Landschaft", die Zeitschrift KONTUREN veröffentlicht in ihrer ersten Nummer ein Portrait von Leo Perutz⁴ und Perutz ist ein Name, der auch in der Verlagskorrespondenz als Empfehlung für heranwachsende Autoren bemüht wird. In der jüngst erschienenen Nummer der Literaturzeitschrift SISYPHUS, die unter dem Themenschwerpunkt "Literaturablehnung" Absagebriefe für nicht angenommene Verlagsmanuskripte abdruckt, findet sich in einem Brief die Stelle:

Ich empfehle Ihnen als Vergleichslektüre die Auflösung von historischen Gegebenheiten beispielsweise bei Leo Perutz, von dem Bücher im Zsolnay-Verlag erschienen sind.⁵

² Zitat nach: Perutz, Leo: 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek. Frankfurt am Main, Wien u.a. 1989, S. 371.

³ Zitat nach Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. a.a.O. (Anm.1), S. 83.

⁴ Müller, Hans-Harald: Leo Perutz: Erzähler zwischen den Welten. - In: Konturen, Jg. 1992/1, S. 59ff.

⁵ Sisyphus, Jg. 1992/12, S. 13.

Unter den wahren "Spediteuren der Unsterblichkeit" (Karl Kraus), unter der literaturwissenschaftlichen Zunft nämlich, sind die Betätigungsfelder jedoch noch weitgehend unverteilt. Zwar ist der umfangreiche Nachlaß - darunter sich die Korrespondenz des Autors mit Persönlichkeiten wie Egon Erwin Kisch, mit Alma Mahler und mit Josef Weinheber befindet - seit 1986 im Exilarchiv der Deutschen Bibliothek in Frankfurt/M. wohlverwahrt und mit einem Reichsverweser der Perutz-Interpretation versehen, doch bei Durchsicht der von Wilhelm Schemus und Hans-Harald Müller herausgegebenen Bibliographie⁶ dominieren noch wenig differenzierte Ansätze, die vor allem das Bild des phantastischen Romanciers - wie er in den Feuilletonseiten vorgeschrieben worden ist - wachhalten und dabei auch wenig Anstrengung erkennen lassen, das von Friedrich Torberg geprägte Apercu vom "unterhaltsamen Kafka" einer genaueren Analyse zu unterziehen.

Die Unterwerfung unter die knappen Bemessungsgrundlagen des literarischen Marktes dürfte nicht unerheblich dazu beigetragen haben, Perutz' Romankunst mit dem Verdikt eines ökonomisch geschickt lancierenden Literaten zu versehen. Die künstlerische Dimension des Werkes mußte unter solchen Umständen natürlich vernachlässigt bleiben. Unter den wenigen Kritikern, die Perutz' Schreiben von Beginn an ernst nehmen konnten, befindet sich Alfred Polgar. Als würde er um die Vorurteile gegenüber künstlerischer Anspruchslosigkeit genau Bescheid wissen, charakterisiert er Perutz' Schreibweise wie folgt:

Perutz ist kein Literat. Von den Verlogenheiten, Klebrigkeiten, Künsteleien, Schwindeleien des Metiers ist in seinen Büchern keine Spur. Es gibt im sicher gefügten Zweckbau solches Romans von Perutz nichts, was nur Schmuck oder Aufputz wäre. Jeder Teil ist Träger und Last zugleich. Härte, Solidität und Knappheit der Darstellung ergeben insgesamt etwas, was man Charakter nennen darf.⁷

Dieses Urteil erstaunt umso mehr, als Polgar entgegen den Gepflogenheiten des literarischen Marktes an Perutz den formalen Anspruch ernst nimmt und somit dem Werk eine ästhetische Relevanz zuspricht, die im einzelnen freilich noch zu erhellen ist. Wenn ich recht sehe, verdeckt das über die Feuilletonseiten ererbte Klischee vom phantastischen Unterhaltungsautor Perutz gerade dieses Formbewußtsein in fataler

⁶ Perutz, Leo: Eine Arbeitsbibliographie. Bearbeitet von Wilhelm Schemus und Hans-Harald Müller. - Frankfurt/M. 1991 (= Hamburger Beiträge zur Germanistik 15).

⁷ Zitat nach: Perutz, Leo: 1882-1957. a.a.O. (Anm. 2), S. 159.

Weise, indem eine inhaltsbezogene Kategorisierung die in der Form sedimentierte Vermitteltheit außer Betracht läßt. So erscheint es - zum Beispiel - zweckmäßig, die Figur des Phantastischen nicht einfach vorauszusetzen, sondern sie in der künstlerischen Intention, als einen in der "Logik des Produziertseins" (Adorno) angelegten Baustein des Narrativen aufzusuchen. Anhand einer eingehenderen Auseinandersetzung mit dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* soll dies nun versucht werden.⁸

Die Struktur des Phantastischen in Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke*

Der Abdruck isolierter Teile aus dem Roman ist nicht einfach Resultat einer wenig erfolgreichen Publikationsgeschichte. Perutz' Roman ist vielmehr bereits von der Konzeption her auf die Isolierbarkeit der Teile hin angelegt, in der die Gesamtstruktur gleichsam aufgehoben erscheint. Die vierzehn Kapitel und der abschließende Epilog sind in einer Art heterogenen Verwandtschaft zueinander angeordnet, aus der sich eher ein additiver denn ein teleologischer Grundtypus von Roman ergibt. Äußerliche Einheit garantieren zu Geschichten ausgefaltete Episoden, die in der Epoche der Regierungszeit von Kaiser Rudolf dem Zweiten angesiedelt sind, also das Prag am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges beschreiben. Hauptfiguren sind neben dem Kaiser der reichgewordene Jude Mordechai Meisl sowie die legendäre Gestalt des Rabbi Loew. Doch um diese Konstanten herum eine zentrale und plastisch durchgebildete Fabel anzugeben, ist ohne Zögern nicht möglich und eher Sache der Täuschungsgeschäfte wohlfeiler Buchklappentexte. Die Mikroplots - die vom Rabbi Loew vermittelte imaginäre Liebesgeschichte zwischen dem Kaiser und der Frau von Mordechai Meisl, Esther; die geschäftlichen Pakte zwischen dem Kaiser und dem reichen Juden Mordechai Meisl sowie die Synthese dieser beiden Stränge am Ende, als Meisl im Gedanken der Rache das per Vertrag dem Kaiser zustehende Vermögen in wohltätige Einrichtungen der Judenstadt investiert -, diese Mikroplots also werden kontrastiert von Erzählungen, die zu diesen Hauptfabeln in einer mehr als losen Beziehung stehen und sowohl dem Prinzip der Eigenständigkeit wie dem Prinzip der additiven Erweiterungsmöglichkeit gehorchen.

Verbunden werden die einzelnen Geschichten von einer oralen Erzählsituation. Der Ururur-Großneffe des Mordechai Meisl, der stud. med. Jakob Meisl erzählt um

⁸ Zitate - mit Seitenzahlen in Klammern - im folgenden nach: Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (=rororo 12281).

die Zeit der Jahrhundertwende, gerade als das alte jüdische Ghetto demoliert wird, seinem Nachhilfeschüler diese Geschichten und entwirft damit das Bild einer versunkenen Welt.

Bedenkt man die Entstehungszeit des Romans, den Zweiten Weltkrieg, so reiht sich Perutz' Roman ein in eine novellistische Tradition, deren Bogen von Boccaccio zu Goethe, ja sogar bis Georg Lukács hin gespannt werden kann: die von der Zeitgeschichte Verfolgten ziehen sich aus dem furchtbaren historischen Geschehen zurück und "enttöten" (V. Klotz) die historischen Zustände durch den diätetischen Akt des Geschichtenerzählens. Sie betreiben das Geschäft des Erzählens als einen existentiellen Akt des Phantasiezwanges und verweisen gerade durch diese ostentative Abwendung von der Geschichte auf deren Narbenspur.

Die folgenden Beobachtungen zu einzelnen Erzählabschnitten des Romans gehen demnach von der Annahme aus, daß die novellistische Anordnung und der entstehungsgeschichtliche Hintergrund nicht unvermittelt einander gegenübergestellt sind. Im einzelnen wird zu zeigen sein, daß Perutz das Erzählen von Geschichten als eine Dramaturgie des Aufschubs inszeniert, als Versuch, im Akt des Erzählens Lebendigkeit zu erhalten, daß aber gerade diese Lebendigkeit ständig zur Erfindung zwingt und somit am Leben erhält, was von der Geschichte her dem Untergang ausgeliefert ist.

Die eben angedeutete Dramaturgie des Erzählens ist als das in den Geschichten vorfindliche spezifisch dramatische Erzählen in einem mehrfachen Sinn zu verstehen, als Dramatisierung des Erzählakts (1), als Inszenierung von expositorischem Erzählmaterial (2) sowie als romaninterne Konfrontation natürlicher Erzählordnung einerseits und künstlicher Erzählordnung andererseits (3).

1. Dramatisierung des Erzählakts

Die Dramatisierung des Erzählaktes ist Abbild der Erzählsituation, die Perutz für seinen Roman wählt. Schon im 1936 erschienenen historischen Roman *Der schwedische Reiter* beginnt Perutz damit, die Erzählerposition zu verlagern. Die Erzählerrolle wird von reißender Außensicht zu einer Figurennennsichtdarstellung hin beruhigt, Perutz verzichtet auf mobile Eigenständigkeit zugunsten von Veranschaulichung der zeitlich fernliegenden Figuren. Formelhaft könnte man von einer in die historische Aura der Fremdheit gekippten Personalisierung des Erzählaktes sprechen. Beim Wort ge-

nommen wird diese Aura der Fremdheit der Figuren durch den bewußten Einsatz des Fremdwortes. Der Erzähler assimiliert sich an die Figur durch die Verwendung des ihm selbst bereits fremd oder ungebräuchlich gewordenen Wortes, man soll "kontentiert" (S. 146) und nicht zufriedengestellt werden, man beleidigt nicht, sondern man "offendiert" (S. 49), dafür entschuldigt man sich nicht, sondern man "excusiert" (S. 51). Wiewohl bewußt bleiben muß, daß mit dem Fremdwort die soziale Differenzierung innerhalb des Romanpersonals ebenso erfolgt wie sich durch die Verwendung solcher Internationalismen der jüdische Jargon äußert, bleibt doch festzuhalten, daß der Archaismus des Wortes hauptsächlich der figuralen Modellierung dient, um den Figuren eine ihrem raumzeitlichen Kontext entsprechende Aura zu geben.

2. Novellenstruktur und Thematisierung des Erzählmateri als

Ein Erzählverfahren, das die Strukturmerkmale einer Novelle - die konstitutive dramatische Erzählform - strikter als eben angedeutet befolgt, läßt sich innerhalb des Aufbaus der einzelnen Geschichten verfolgen. Insbesondere das ausdifferenzierte Verhältnis von Erzählexposition und narrativer Durchführung der Geschichten folgt einem Grundmuster, das in verblüffender Variationsdichte immer wieder angewandt wird. Bedeutungsvoll sind einzelne zunächst als marginal unterschätzte Motive in der Exposition der Erzählung, die im weiteren Verlauf so verschoben werden, daß sie - anders als im Falle einer leitmotivischen Erzählweise - die syntagmatische Ebene der Geschichte gleichsam von außen her motivieren. Ein Beispiel: In dem Kapitel "Sarabande" provoziert der geckenhafte "á la Mode-Herr" (S. 46) Graf Collalto den bäurisch-tölpelhaften kroatischen Landbaron Jurinac aus Geltungssucht vor einer jungen Dame ob dessen Tanzkünste mit den Worten: "Der Herr wird mit den schwierigsten Tanzfiguren so leicht fertig wie ein anderer mit einer warmen Brotsuppe" (S. 47). Der Baron, dem der Leser an dieser Stelle wenig höfische Contenance und Feinsinn zutraut, fügt in einer harmlosen Replik zuletzt hinzu: "Was aber die Brotsuppe betrifft, so geb' der Herr nur acht, daß er nicht auslöffeln muß, was er sich einbrockt." (S. 49) Als sich die Provokation schließlich zum Eklat ausweitert, sich die beiden in der Folge zum Duell gegenüberstehen, bei dem der höfische Zierling dem ausgewiesenen Türkenkrieger erbärmlich unterliegt, läßt Perutz den Baron eine besonders subtile Buße erfinden: Er läßt den Tanzkundigen erbarmungslos durch die Straßen Prags tanzen, bis er

völlig erschöpft den jüdischen Rabbi Loew um Erbarmen anfleht und dessen zauberhafte Kräfte stimuliert.

Diese kurze Handlungsskizze veranschaulicht Perutz' Verfahren der Erzählung: Das situationsbezogene Wort von der Brotsuppe wird in der Exposition auf das Sprichwort ausgedehnt und sodann in der Durchführung der Geschichte konsequent weiter transponiert, so daß die Exposition der Geschichte mit der Durchführung primär vom sprachlichen Material her verbunden ist, als würde allein aus dem Sprachgestus heraus ein narratives Kernmaterial entwickelt, das sich in der Folge in einem phantasiereichen Spiel von Rückbezug und Erweiterung zum narrativen Handlungsspiel, zur Konstitution einer Fabel, ausweitet.

Die Technik, ein in der Exposition vorgestelltes thematisches Material in Form einer narrativen Sequenzierung weiterzuführen, ließe sich bei anderen Geschichten ebenso detailliert nachweisen. Sie illustrieren allesamt Perutz' Neigung, abstrakte Erzählmuster aufzuspalten und als Material der narrativen Kombination zu verwenden. Die Geschichten erscheinen somit weniger als Nachbildungen eines fiktiven Geschehens - etwa als Mimesis einer abgeschlossenen Handlung -, sondern sie emanzipieren sich als autonome Gebilde, die die Illusion einer wie auch immer phantastischen Wirklichkeit gleichsam unterlaufen. So wird das Phantastische ebenso wie das Novellenstrukturprinzip - nämlich die Erzählung einer unerhörten Begebenheit - zum Produkt einer permanenten Selbstreflexion des Erzählens, moduliert das Erzählen von Geschichten einer versunkenen Welt zur autonomen, weil auf die Produktion selbst gerichteten Veranstaltung des Erzählaktes.

3. Die analytische Romanstruktur

Die Lenkung des phantastischen Erzählens durch die Komposition erzählerischen Materials hin zu einer künstlichen Ordnung ist aber nicht auf einzelne Geschichten des Romans beschränkt. Der Roman, als übergreifendes Gattungsgefüge, in das die einzelnen Geschichten integriert sind, besitzt als Ganzes betrachtet selbst eine phantastische Konstruktion. Das Phantastische an Perutz' Erzählkunst liegt in diesem Sinne also nicht in der inhaltlichen Erfindung übernatürlicher, weil im realistischen Sinn unmöglicher Inhalte, nicht also in der Invention, um den klassischen Begriff aus der Aufbaulehre der Rhetorik zu bemühen. Perutz geht in der Handhabung der Gattung der phan-

tastischen Erzählung noch einen Schritt weiter, indem er die Erzählstrategie - man könnte auch sagen, die Disposition der erzählten Wirklichkeit - zum Moment des Phantastischen macht. Betrachtet man von diesem Ansatzpunkt ausgehend einmal die Komposition der Romanfabel, so stellt sich die Frage, ob das Phantastische in dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* wirklich auf mystisch-übernatürliche Inhalte beschränkt bleibt oder ob das Phantastische nicht vielmehr das Resultat eines formalen Kalküls ist, eines Kalküls zumal, das den diffusen Begriff des Phantastischen in Perutz' Erzählkunst überhaupt erst erfassen läßt.

Das Eröffnungskapitel des Romans schildert, wie der Rabbi Loew eine Beobachtung zweier Narren zum Anlaß nimmt, hinter die Ursachen der in Prag gerade wütenden Kinderpest zu gelangen - eine jüdische Ehefrau lebt in sündigem Ehebruch und ist vor versammelter Gemeinde nicht bereit, ihre Schuld zu bekennen - und was er schließlich macht: Er sucht einen geheimen Ort unter der steinernen Brücke auf, findet dort zwei Sträucher vor, einen Rosenstrauch und einen Rosmarinstrauch, reißt den Rosmarinstrauch aus und wirft ihn fort. Knapp schließt der Erzähler das Kapitel durch den Bericht, was in dieser Nacht geschah: Die Pest erlischt in den Gassen der Prager Judenstadt, die Frau des reichen Kaufmanns Mördechai Meisl stirbt und auf der Burg zu Prag wird der Kaiser Rudolf II. aus einem seiner bösen Träume gerissen.

Über den Sinn und die Auflösung des narrativen Verwandtschaftsverhältnisses dieser drei nebeneinander gestellten Motive erfährt der Leser nichts. Der sistierte Erzählerkommentar liefert den Leser vielmehr an eine imaginierte, übernatürliche Ordnung aus, worin die Haltepunkte der kausal-realistischen Rezeption immer wieder fortgeschwemmt werden. Erst im letzten Kapitel des Romans wird dieses phantastische Spiel endlich durchbrochen und in einem neu etablierten Ordnungssystem aufgelöst. Hier, in der phantastischen Begegnung des Rabbi Loew mit dem jüdischen Racheengel Asael erfährt der Leser endlich den Zusammenhang zwischen der jüdischen Ehebrecherin Esther, dem saturnalischen Kaiser und dem geheimnisvollen Sträucherpaar: Um dem unbedingten Wunsch des Kaisers nach dem Besitz der jungen Jüdin zu entsprechen, das jüdische Ehegesetz aber nicht zu brechen, hatte der Rabbi zu einer List gegriffen. Er pflanzte zwei sich ineinander verschlingende Sträucher, die den Zauber in sich trugen, Kaiser und Jüdin in den Glauben ihrer gemeinsamen Liebe zu versetzen, während sie diese Liebe in Wirklichkeit nur imaginär, im Traum nämlich, erfuhren.

Die letzte der Geschichten, die Perutz erzählt, ist also die in der zeichenhaften Verkettung einzelner Motive enthaltene Geschichte, die den Leser den gesamten Roman hindurch bewegt hatte, ohne daß er davon Kenntnis besaß. Der Rezipient dieser gleichsam abwesenden Geschichte sieht sich zuletzt gefangen im Umkehrspiel der für das realistische Erzählen so charakteristischen Erzählmotivation. Was im ersten Kapitel erzählt wird, wird quasi ex post, durch eine Motivation von hinten, aufgelöst und bestätigt zugleich. Die Jüdin muß sterben, um durch ihre Sühne die Judenstadt von der Kinderpest zu befreien; der Kaiser wird in seinem bloß traumhaften Vollzug der Liebe gezeigt, zugleich aber auch aus diesem Traum herausgerissen in die Schlaflosigkeit der Bewußtheit, in der ihm fortan die Geliebte verweigert bleibt, wie es auf der Zeichenebene durch das Ausreißen des Rosmarinstrauchs versinnbildlicht wird. Erst von dieser auflösenden Rückwendung her zum Romananfang wird die eigentliche Natur der Geschichte, die Perutz in diesem Roman erzählen will, in ihrem ganzen logischen wie zauberhaften Umfang aufgeklärt. Es scheint, als würde Perutz die romaneske Welt genau an einer Schnittstelle zwischen Phantastik und Realistik ansetzen, wobei es der Disposition des Lesers überlassen bleibt, wie er sich auf diese Schnittstelle einläßt.

Diese beiden Kapitel, das Eingangskapitel wie das Schlußkapitel, stehen erzähllogisch gesehen in einem zeitlich verkehrten Verhältnis zueinander, in einem Hysteronproteron-Verhältnis: sie lassen sich als Geschichte und Vorgeschichte der Liebesgeschichte auseinanderhalten, wobei die Vorgeschichte als die auflösende Erläuterung der Geschichte erst nachgereicht wird. So wird die natürliche Ordnung des Geschehensablaufes durch eine künstliche Ordnung ersetzt, dergestalt "daß das zeitlich spätere Stadium syntaktisch (oder im Erzählfluß) vor das zeitlich frühere gesetzt wird"⁹. Seit Otto Ludwig hat sich für diese Erzählstrategie der Begriff des "analytischen Kurses" der Erzählung angeboten¹⁰ - im Gegensatz zum synthetischen Kurs, wo die natürliche, zeitliche Abfolge der erzählten Welt mit der künstlichen Abfolge des Erzählens übereinstimmt ist.

In Perutz' Roman nun ist mit der Verkehrung der natürlichen Ordnung des Geschehens in die künstliche Ordnung der Erzählung eine ganz bestimmte Wirkung verbunden. Die Überlagerung der realistischen Erzählebene mit der Ebene der wunderbaren Fügung erzeugt im Leser eine Illusion eigener Art, nämlich die der wunderbaren

⁹ Üding, Gerd - Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. - Stuttgart 1986, S. 288.

¹⁰ Ludwig, Otto: Studien. - Hg. v. Adolf Stern. Leipzig 1891, S. 100f.

Erzählung, welche die Logik der realistischen Erzählung überhaupt außer Kraft zu setzen scheint. Durch die Erzählerillusion wird der Leser in eine wunderbare Welt versetzt, deren Eigengesetzlichkeit seine Erwartungen an die kausallogische Durchdringung des Erzählstoffes tendenziell durchbricht. Der Leser scheint gezwungen, sich der fremden Welt des wunderbaren Geschehens einfach zu ergeben und damit die Regeln des kausalrealistischen Erzählens zu vergessen. Was er damit zu übersehen droht, ist, daß sich hinter dem Wunderbaren ein anderer, magisch zu nennender Bereich der Perutzschen Erzählung verbirgt. Dieser magische Bereich ist die metarealistische Ebene des Erzählens, eine Ebene der Erzählung, wo die Selektion und Anordnung des Erzählmaterials zur letztgültigen Motivierungsinstanz der Erzählung selbst werden. Was dem Leser als die Illusion eines geschlossenen Geschehensablaufes erscheint, als Mimesis einer wie auch immer mit wunderbaren Elementen durchsetzten Wirklichkeit, ist erzähltechnisch nichts anderes als die Verschiebung, Erweiterung und Variation eines narrativen Kernmaterials. Aus der adorierenden Sicht meisterhafter Erzählkunst könnte man von einer Perfektion der narrativen Ökonomie sprechen. Vielleicht könnte diese Sichtweise aber auch das Bewußtsein für den Kunstcharakter, das Gemachtsein von Perutz' später Prosa im klassisch-formalistischen Sinne schärfen. Die Einsicht in diesen Kunstcharakter wäre wohl eine der Voraussetzungen, in Leo Perutz nicht mehr den wohlgebildeten Unterhaltungserzähler zu sehen - mit der dazugehörigen Geringschätzung -, sondern ihn an dem zu messen, was die deutschsprachige Erzählliteratur im 20. Jahrhundert an Innovativem hervorgebracht hat.